DAS
KLASSIZISTISCHE DRAMA ZUR ZEIT SHAKESPEARES

I. TEIL. RÜCKBLICK. SAMUEL DANIEL.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER ALBERT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT
IN FREIBURG I. B.

VORGELEGT VON

OSKAR BALLWEG
AUS KARLSRUHE

ACAD. LIBR. BAD. BIBL.

HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHDRUCKEREI
C. A. WAGNER FREIBURG IM BREISGAU :: 1909

Die vollständige Arbeit erscheint in den
Beiträgen zur neueren Literaturgeschichte,
herausgegeben von W. Wetz, 1. Band, 3. Heft
(Heidelberg 1909, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung)

Referent: Prof. Dr. W. Wetz

Dem Andenken
meiner lieben Eltern gewidmet

Einleitung.

Bei einer näheren Beschäftigung mit Shakespeare und seiner Zeit drängt sich uns die Wahrnehmung auf, daß die durch den großen Dramatiker vertretene Richtung im damaligen englischen Drama durchaus nicht eine unumschränkte Herrschaft ausübte. Die antikisierende Schule, die seit den sechziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts gegen die volkstümliche ankämpfte, hielt sich selbst am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, als schon die Meisterwerke Shakespeares über die Bühne gegangen waren, noch nicht für besiegt. Immer wieder erhob sie stolz ihr Haupt, um mit tiefer Verachtung auf die Dramen der Volksbühne als Erzeugnisse eines barbarischen Geschmackes herabzublicken. Einige Bedeutung kam dieser Richtung schon deswegen zu, weil sie ihre Anhänger in den literarisch gebildeten Kreisen, am Hofe der Königin wie unter den Mitgliedern der Rechtsschulen hatte. Von diesen letzteren waren von den sechziger Jahren an einzelne Versuche gemacht worden, die Tragödie im Stil Senecas wiederzubeleben. Das erste derartige Werk war *Gorboduc* oder *Ferrex and Porrex* von Th. Sackville und Th. Norton, das im Jahre 1561 aufgeführt wurde. Es folgten im Jahre 1567 *Tancred and Gismunda* und 1587 *The Misfortunes of Arthur*. Aber gerade jetzt setzte der gewaltige Aufschwung des Volksdramas ein, das mit Marlowes Tamerlan im Sturm die Herzen des Volkes gewann. Dem Einhalt zu gebieten

versuchte nun ein literarischer Kreis, der sich in Wilton um die Gräfin Pembroke, die Schwester des bekannten Dichters und Staatsmannes Sir Philip Sidney, scharte, und zwar dadurch, daß man dem englischen Volke weitere klassizistische Dramen schenkte. Man wollte sich aber jetzt nicht mehr unmittelbar an Seneca anschließen, wie es die Mitglieder der Juristenschulen getan hatten, sondern es sollte die in Frankreich geschaffene klassizistische Tragödie, die ja dort so große Anerkennung fand, als Vorbild dienen. So wurde im Jahre 1592 unter dem Titel *Marc-Antonie* eine Übersetzung des *Marc-Antoine* von R. Garnier veröffentlicht, welche von der Gräfin Pembroke in Blankversen verfaßt war[1]. Von diesem Zeitpunkt an erschienen im Laufe der nächsten zwanzig Jahre eine ganze Reihe von Tragödien im klassischen Stil, was den Gedanken nahe legt, daß sie Früchte der von Lady Pembroke eingeleiteten Bewegung sind. Ein unmittelbarer Nachkomme des *Marc-Antonie* ist eine weitere Übersetzung einer Tragödie Garniers, *Cornelia*[2], die den bekannten Dramatiker Thomas Kyd zum Autor hatte[3]. Im gleichen Jahre, 1594, veröffentlichte der uns besonders durch seine Sonette bekannte Samuel Daniel die Tragödie *Cleopatra*, der er elf Jahre später *Philotas* folgen ließ. Die erste Tragödie dieses Dichters, der zu dem Kreis der Gräfin Pembroke in enger Beziehung stand, kann, obgleich sie ein Originalwerk ist, zu den Garniertragödien gestellt

[1] Vgl. Alice H. Luce, *Lady Pembroke.* Mit Abdruck ihres *Mark Antony.* (Heft 3 der *Literarhistorischen Forschungen,* hrsg. von Schick und Waldberg.)

[2] Siehe Th. Kyd's Works ed. F. S. Boas 1901.

[3] Zu diesen Tragödien ist auch die 1598 erschienene *Tragicomedie of the Vertuous Octavia* von Samuel Brandon zu rechnen. Das Werk ist äußerst selten. Es fehlt sogar im Britischen Museum und ist natürlich auch auf einer deutschen Bibliothek nicht zu finden.

werden; dagegen führt uns die zweite zu einer besonderen Gruppe von Dramen über, bei denen neben den allgemeinen Kennzeichen einer klassizistischen Tragödie als besonderes Merkmal eine politisch-philosophische Tendenz hervortritt. Hierher gehören vor allem die Werke des Sir Fulke Greville, des nachmaligen Lord Brooke, und die des Sir William Alexander, späteren Earl of Stirling, zweier Hofleute und Staatsmänner, die im politischen Leben jener Zeit eine Rolle spielten. Von Fulke Greville besitzen wir zwei Tragödien, *Alaham* und *Mustapha*, deren Abfassungszeit schwer zu bestimmen ist, die aber mit großer Wahrscheinlichkeit in den Zeitraum von 1604 bis 1610 zu setzen sind. Sir William Alexander schrieb von 1603 bis 1607 die vier Tragödien: *Darius*, *Croesus*, *The Alexandraean Tragedy* und *Julius Caesar*.

Heutzutage sind diese Werke in Vergessenheit geraten; und wenn man in neuerer Zeit Ausgaben der Werke dieser Dichter veranstaltete[1], so geschah dies am wenigsten ihrer Tragödien wegen. Wie man allgemein urteilt, bieten sie auch nur dem Literarhistoriker ein wirkliches Interesse. Doch mußten sie sich in den gebildeten Kreisen des damaligen England einer großen Beliebtheit erfreut haben; dies beweisen uns nicht nur die Urteile von Zeitgenossen, sondern auch wiederholte Auflagen dieser Werke, besonders der Dramen Daniels und Alexanders. Jeder, der nun in diese Werke einen Einblick genommen hat, wird sich fragen, wie nur die gebildeten Kreise Englands sich für diese Dramen be-

[1] *The complete Works in Verse and Prose of Samuel Daniel* ed. by Alex. B. Grosart in 5 volumes, London 1885. — *The Works of Fulke Greville, Lord Brooke* ed. by Alex. B. Grosart in 4 volumes, London 1870 (in: The Fuller Worthies' Library). — *The Poetical Works of Sir William Alexander, Earl of Stirling*, Glasgow 1870.

geistern konnten, dagegen für Shakespeare nur wenige Worte der Anerkennung fanden. Gründe für diese merkwürdige Erscheinung werden sich bei einer eingehenderen Beschäftigung mit der Geschichte dieser Dramengattung ergeben. Dabei wird es vielleicht auch glücken, engere Zusammenhänge zwischen diesen Dramen aufzufinden und festzustellen, ob und inwieweit der von Lady Pembroke gegebene Impuls und damit der Einfluß der klassizistischen Tragödie Frankreichs auf sie gewirkt hat.

Erstes Kapitel.

Rückblick auf die Entwicklung der antikisierenden Tragödie und der literarischen Kritik in England.

Bei einem eingehenderen Studium der Dramen Daniels, Grevilles und Alexanders rückt zunächst die Frage in den Vordergrund: Wodurch war diese Dramengattung in der englischen Literatur vorbereitet? Ein Rückblick[1] auf die Entwicklung der Tragödie klassischen Stils in England und zugleich auf die dramatische Kritik jener Zeit wird die Antwort darauf geben.

Schon längst war der Gedanke, das antike Theater in England wiederzubeleben, eine Lieblingsidee aller derjenigen geworden, die sich für die Poesie der Alten begeisterten. Vor dem Erscheinen der ersten antikisierenden Tragödie waren neben einzelnen Übersetzungen griechischer Tragödien ins Lateinische auch mehrere Übersetzungen lateinischer Dramen ins Englische erschienen; und zwar war es vor allem der römische Tragiker Seneca, dessen Werke man dem englischen Volke zugänglich machen wollte. Daß man unter den Dramatikern, die das Altertum hervorbrachte, gerade ihn besonders schätzte, war ein charakteristischer Zug des Humanismus nicht nur in England, sondern auch in

[1] Vgl. Ward, *A History of English Dramatic Literature*, 2nd ed., London 1899, Bd. I. — W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Buch III: Die Renaissance-Tragödie.

Italien, Frankreich und Deutschland. Für die Würdigung der griechischen Tragiker war man eben damals noch nicht reif, was sich in den Urteilen jener Zeit über die Dramatiker des Altertums deutlich ausspricht. Seneca wurde allenthalben hoch gepriesen, seine Tragödien betrachtete man als tragische Meisterwerke. Einem Äschylos, Sophokles und Euripides stand man dagegen beinahe ratlos gegenüber. So stellt ein bedeutender Kritiker jener Zeit, Scaliger, Seneca weit über die Griechen[1]. In England nenne ich als Lobredner des römischen Dichters besonders Skelton, Webbe, Puttenham und Sidney[2]. Ein Hauptgrund zu dieser Bevorzugung Senecas lag darin, daß man an der glänzenden Rhetorik des Römers und dem Reichtum seiner Werke an moralischen Erörterungen außerordentlich Gefallen fand. Seit der Thronbesteigung der Königin Elisabeth, die ja selbst unter seine Verehrer zu rechnen ist, beschäftigte man sich immer eifriger mit diesem Dichter. Auf die Übersetzungen seiner Tragödien folgten jetzt selbständige Dramen im Stile des römischen Tragikers. Man wollte eben auch in der Muttersprache solche erhabenen Werke tragischer Kunst besitzen. Dem Geschmack der Gebildeten trugen nun Sackville und Norton, Mitglieder des Inner-Temple, Rechnung, als sie *Gorboduc* oder *Ferrex and Porrex* schrieben. In diesen „Inns of Court", die zu ihren Mitgliedern zahlreiche Söhne vornehmer Eltern zählten, hatte sich allmählich die Sitte eingebürgert, bei festlichen Gelegenheiten Theateraufführungen zu Ehren der Königin zu veranstalten. Man kam damit einem Wunsch Elisabeths entgegen. In einer Proklamation vom Mai 1559 hatte sie die Aufführung von Stücken religiösen oder politischen Inhalts verboten, hatte jedoch hinzugefügt, daß derartige

[1] Vgl. Creizenach a. a. O. Buch III.

[2] Siehe J. W. Cunliffe, *On the Influence of Seneca on Elisabethan Tragedy*, London 1893.

Themata von Leuten von Stand und Bildung behandelt und vor einem würdigen und exklusiven Publikum aufgeführt werden könnten. Eine politische Tendenz verfolgt nun auch die erste englische Senecatragödie[1]. Es sollte darin vor Augen geführt werden, wie dringend notwendig Eintracht und Einigkeit für ein Staatswesen sei. Um die Anspielung auf die damaligen Zustände im englischen Staat deutlich hervorzuheben, wählten die Verfasser einen Stoff aus der altnationalen Geschichte. Diesen dramatisierten sie nun möglichst genau im Stile Senecas[2]. Doch kann von einer sklavischen Nachahmung nicht gesprochen werden, da man die Regeln von den drei Einheiten wenig beachtete.

Trotzdem diese Tragödie von den vornehmen Kreisen mit großem Beifall aufgenommen wurde und manche Aufführungen erlebte, regte dieser Erfolg doch recht wenig zur Nacheiferung an; denn aus den nächsten Jahren ist nur eine Senecatragödie zu erwähnen, die wiederum die gemeinschaftliche Arbeit von Mitgliedern des Inner-Temple war, nämlich *Tancred and Gismunda* aus dem Jahre 1568. Nach einer langen Pause erschien im Jahre 1587 die dritte derartige Tragödie: *The Misfortunes of Arthur*, die von Mitgliedern von Grays Inn verfaßt war. Mit ihr ist die Reihe der aus den Juristengesellschaften hervorgegangenen Tragödien abgeschlossen.

Daß die damalige literarische Kritik in der Vorliebe für die klassizistische Kunst noch weiter ging, läßt sich bei den gelehrten Verfassern solcher Abhandlungen leicht denken. Wie man neuerdings erkannte[3], war der Ein-

---

[1] Vgl. Morley H., *English Writers* VIII. 229.

[2] Siehe Rudolf Fischer, *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie,* Straßburg 1893, S. 42 ff.

[3] J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance,* New-York 1899, S. 282 ff. — L. Einstein, *The Italian Renaissance in England,* New-York 1903, Chapt. 8.

fluß der italienischen Kritik in England so stark, daß die englischen Kritiker sich nach ihrem Muster fast ausnahmslos für die Antike begeisterten. Nach einer ersten Periode, die der Rhetorik[1] gewidmet war, wandte man sich der Frage einer Reform der englischen Verskunst zu. Hier ist von Älteren besonders Ascham zu erwähnen, von Späteren Webbe, Puttenham und der Kreis, der sich um Harvey geschart hatte und auch Männer wie Sidney, Dyer und Spenser einschloß[2]. Zur Förderung ihrer Bestrebungen hatten diese letzteren eine eigene literarische Gesellschaft ins Leben gerufen, den Areopag, der in dem von Jean Antoine Baïf zu Paris gegründeten literarischen Bund sein Gegenstück hatte[3]. Von einigen wird auch Fulke Greville zu diesem Kreis gezählt; doch weist Morris Croll[4] nach, daß für diese Annahme keine genügenden Gründe beigebracht werden können. In seinen späteren Jahren war dieser Dichter jedenfalls kein Anhänger der Bestrebungen des Areopags; in der Frage, ob die englischen Dichter antike Versmaße nachahmen sollten, nahm er denselben Standpunkt wie der mit ihm befreundete Samuel Daniel ein, dessen *Defence of Ryme* im Jahre 1603 den Bestrebungen, klassische Metren in der englischen Poesie anzuwenden, den Todesstoß versetzte.

---

[1] L. Coxes *Art or Craft of Rhetoricke* 1524. — Wilsons *Arte of Rhetoricke* 1553. — Aschams *Schoolmaster* 1563—1568.

[2] William Webbe, *Discourse of English Poetry* 1586 [Arbers *Reprints*, Band: Sever and Webbe]. — Puttenham, *Arte of English Poesie* 1589 [Arbers Repr. Puttenhamband]. — Harvey and Spenser, *Three proper, and wittie, and familiar letters* 1580 [in *Elisabethan Critical Essays* ed. Gregory Smith, Oxford 1904, I, 87ff.].

[3] *Académie de Poésie et de Musique*, gegründet 1570, deren Zweck es war, metrische und musikalische Neuerungen zu popularisieren. Sie war eine Nachahmung der italienischen *Academia della Nuova Poesia*.

[4] Morris W. Croll, *Essay on the Works of Fulke Greville*, Philadelphia 1903.

Vermöge der großen Bedeutung, welche die Kritiker jener Zeit der Frage einer Reform der englischen Dichtkunst vermittelst der Einführung antiker Versmaße beimaßen, wurde die dramatische Kritik ein wenig vernachlässigt. Immerhin kennen wir einige bedeutsame Äußerungen bekannter Kritiker über Natur und Aufgabe der Tragödien. In allen wesentlichen Punkten ist ihre Auffassung auch diejenige sämtlicher Kritiker der Renaissance, d. h. sie ist beeinflußt durch das italienische Drama und die italienische Kritik[1]. Ausgehend von dem Satz des Aristoteles, daß die Tragödie die Nachahmung einer ernsten Handlung sei, hat man, da nach Auffassung der Renaissancekritiker die Würde und der Ernst einer Tragödie durch den hohen Rang der darin auftretenden Personen erreicht wird, die Regel aufgestellt, daß die Hauptpersonen der Tragödien Könige, Prinzen oder sonst hochgestellte Leute sein müssen. Die darin dargestellten Ereignisse sollten bedeutsam und furchterregend, die Sprache erhaben und würdig sein. Genau dieselben Anschauungen finden wir bei den Engländern Puttenham, Webbe, Harrington und Sidney. Ganz besonders betonen sie den lehrhaften Zweck des Trauerspiels. Eine Lehrmeisterin der Könige soll sie sein[2], fordert Sir Philip Sidney in seiner *Defence of Poetry;* er sagt: *The high and excellent Tragedy, that openeth forth the greatest wounds, and sheweth forth the Vices, that are covered with Tissue: that maketh Kings feare to be Tyrants, and Tyrants manifest their tirannical humours: that which stirring the affects of admiration and*

[1] Vgl. Symonds, *Shakespeare's Predecessors,* London 1900, S. 174 ff., und J. W. Cunliffe, *Influence of Italian on Early Elisabethan Drama* aus *Modern Philology* IV, 1907.

[2] Diese Bedeutung der Tragödie wurde zuerst in Frankreich von Lazare de Baïf hervorgehoben, der im Jahre 1544 seine Hekubaübersetzung dem König Franz widmete.

commiseration teacheth, the uncertainety of this world and upon how weake foundations guilden roofes are builded[1].

Die Tragödie des Altertums, und vor allem die Senecas empfiehlt er zur Nachahmung. Wie weit diese sich erstrecken soll, läßt sich daraus ersehen, daß er *Gorboduc* tadelt, weil darin die Regeln von der Einheit des Orts und der Zeit nicht beobachtet werden. Doch hat er warme Anerkennung für die erhabene Sprache und die wohltönenden Sentenzen im Stil Senecas, die eine so nützliche Moral in angenehmer Weise lehren. So hoch Sidney von der klassischen Tragödie denkt, so abfällig urteilt er über das volkstümliche Drama der Zeit, da es vor allem durch die Vermischung von Komik und Tragik den ernsten und würdigen Charakter der Tragödie verletze. Sein Eintreten für das klassische Drama trägt ihm von dem schon erwähnten Samuel Daniel ein Lob ein. In der Widmung an die Gräfin Pembroke, die der Tragödie *Cleopatra* vorangeht, preist er ihn als den gewaltigsten Kämpfer gegen den Barbarismus der Zeit.

Eben dieser Sir Philip Sidney, der begeisterte Kämpfer für die klassizistische Tragödie, war nun der Bruder jener Lady Pembroke, die durch ihre Übersetzung des *Marc-Antoine* von Robert Garnier die englischen Klassizisten auf die dramatische Literatur Frankreichs hinwies. Der Einfluß, den Sidney auf seine Schwester ausübte, muß ein nachhaltiger gewesen sein. In dem Kreis zu Wilton, dessen Mittelpunkt er bis zum Jahre 1586 war, suchte sie nach seinem Tode für seine Ideen neue Anhänger zu gewinnen. Sie strebte ihrerseits darnach, durch literarische Betätigung die von ihrem Bruder so eifrig unterstützte klassizistische Bewegung zu fördern. Zum Studium der französischen Literatur

[1] Arber, *English Reprints* [Sidney] S. 45.

und speziell der klassizistischen Tragödie, die dort so große Triumphe feierte, war sie sicherlich durch ihn angeregt worden. Philip Sidney war ja auch mit der französischen Literatur gut bekannt. Als er zusammen mit den übrigen Mitgliedern des Areopags die englische Verskunst zu reformieren suchte, stand er unter dem Einfluß von Dichtern und Kritikern wie Ronsard, Sibilet, Pasquier und Pelletier du Mans.

Ein besonderes Interesse mußte bei den beiden Geschwistern die klassizistische Tragödie des damaligen Frankreich erwecken. Hier sahen sie ja, wie dieselbe Tragödie, die sie ihrem Vaterlande wünschten, große Erfolge erzielte. Nachdem dort Etienne Jodelles *Cléopatre captive* im Jahre 1552 als erste der antikisierenden Tragödien mit gewaltigem Beifall aufgenommen worden war, folgten eine ganze Reihe junger Dramatiker den Spuren des Reformators der tragischen Bühne Frankreichs, so Jean de la Peruse, Jaques Grévin, Jaques de la Taille und Gabriel Bounin, bis endlich Robert Garnier als fruchtbarster und begabtester unter ihnen das klassische Theater des sechzehnten Jahrhunderts zu seinem Höhepunkt führte[1]. Der Grund für die günstigere Aufnahme dieser Tragödie in Frankreich ist einesteils in der Verschiedenheit des Volkscharakters zu suchen, andernteils darin, daß in Frankreich eine größere Anzahl begabter Dichter derartige Dramen schrieben. So betont Faguet, daß die Franzosen besonders deshalb an Seneca Gefallen finden mußten, weil er ihrem Geschmack am Moralisieren und ihrer Vorliebe für glänzende Deklamationen entsprach[2].

Diese vielversprechende Entwicklung der franzö-

[1] Über die Entwicklung dieser Tragödie in Frankreich siehe E. Faguet, *La tragédie française au seizième siècle*, Paris 1894.

[2] Sénèque est à la fois moraliste et orateur; à ces deux titres il devait nous plaire. Faguet S. 41 ff.

sischen Tragödie im Stile Senecas muß nun in Lady Pembroke und ihren Freunden die Hoffnung wachgerufen haben, daß eine Nachahmung dieser Tragödie in englischer Sprache bei den literarisch Gebildeten Englands denselben Beifall erringen werde. Die Gräfin hatte ja deshalb eine Übersetzung eines Stückes des so berühmten Garnier, des *Marc-Antoine*, verfaßt, der im Jahre 1578 erschienen war. Es ist zwar keines seiner bedeutenderen Werke; ebenso wie die übrigen Tragödien der ersten Periode seines Schaffens ist es ein Deklamationsdrama, leer an Handlungen und voll von endlosen Reden. Seine Übersetzung ins Englische scheint günstig aufgenommen worden zu sein. Drei Jahre nach der Veröffentlichung (1593) mußte eine Neuauflage veranstaltet werden.

Der Beifall, den man ihr reichlich zollte, und die Huldigungen, die ihr sogar die bedeutendsten Dichter damals und später darbrachten, mögen zum Teil in persönlichen Rücksichten begründet gewesen sein. Lady Pembroke hatte sich dadurch ein großes Verdienst um die Literatur erworben, daß sie aufstrebenden Talenten eine gütige Patronin war. In dem berühmten Kreis zu Wilton, dessen Haupt sie nach dem im Jahre 1586 erfolgten Tode ihres Bruders war, verkehren zu dürfen galt als eine große Ehre. Mancher suchte ihr daher eine Artigkeit zu erweisen, um so ihre Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Mit Freuden wird sie es jedenfalls begrüßt haben, daß im Jahre 1594 Thomas Kyd, der bekannte Verfasser der *Spanish Tragedy*, eine Übersetzung der Tragödie *Cornelia* von Garnier herausgab. Trotzdem dieses Stück das schwächste des französischen Autors ist, erlebte auch Kyds Übersetzung eine Neuauflage, so daß er, durch diesen Erfolg angeregt, die Übertragung einer weiteren Tragödie Garniers, der *Porcie*, ankündigte; doch wurde er durch den Tod an seinem Vorhaben gehindert. Weitere Übersetzungen französischer Tragödien

hat die von Lady Pembroke gegebene Anregung nicht gezeitigt, wohl aber entstand unter ihrem Einfluß ein Originalwerk, die *Cleopatra* Samuel Daniels, mit der wir uns jetzt zu befassen haben werden.

Zweites Kapitel.

Samuel Daniel.

Samuel Daniel wurde schon im Alter von zwanzig Jahren in den Kreis zu Wilton eingeführt[1]. 1562 oder 1563 als Sohn eines Musiklehrers nahe bei Taunton in Somersetshire geboren, besuchte er vom Jahre 1580 an die Universität Oxford, die er 1583 verließ, ohne einen Grad erlangt zu haben. Auf das, was er auf der Universität gelernt hat, scheint er nicht viel Gewicht gelegt zu haben; denn wie er selbst sagt, war die beste Schule, die er besuchte, der Kreis der Gräfin Pembroke zu Wilton. Ihr als seiner Patronin brachte er sein ganzes Leben lang eine dankbare Gesinnung entgegen. Dort wurde er unter ihrem Einfluß ein eifriger Verfechter klassischer Ideen und ein Bewunderer der Tragödie im antiken Stil. Nach Sidneys Vorbild wurde auch er zu einem Kämpfer gegen die barbarischen Volksdramen, die er in seiner *Apology* zu *Philotas* als „müßige Erdichtungen und plumpe Narrheiten" bezeichnet[2]. Als Dichter trat Daniel zum ersten Male im Jahre 1591 vor das Publikum, nachdem er gerade von seiner italienischen Reise zurückgekehrt war. Sein Sonettenzyklus an Delia, dem *The Complaint of Rosamund* beigefügt war, machte

[1] Siehe die Biographie Daniels in Grosarts Ausgabe der Werke.

[2] *Seeing with what idle fictions and grosse follies the Stage of this day abused men's recreations.* Vgl. die *Apology* in der Ausgabe der Werke Daniels von Grosart, III, 179.

den Dichter mit einem Schlag berühmt. Von seinen Zeitgenossen wie Spenser, Nash und Harvey wurde er gepriesen. Einer Neuauflage eben dieser Sonette an Delia im Jahre 1594 gab er seine Tragödie *Cleopatra* bei, welche hier zum ersten Male erschien. Schon der Zeitpunkt der Veröffentlichung, zwei Jahre nach dem *Marc-Antonie* und in demselben Jahre mit Kyds *Cornelia*, mag darauf hinweisen, daß dieses Werk auf die Anregung der Gräfin Pembroke hin geschrieben wurde. Aber auch ausdrücklich hebt es der Dichter hervor in einigen Versen der an sie gerichteten Widmung der Tragödie:

> Lo heere the labour which she did impose
> Whose influence did predominate my Muse.
> She, whose cleare brightness had the power t'infuse
> Strength to my thoughts, from whence these motions came,
> Call'd up my spirits from their low repose
> To sing of state, and tragick notes to frame.

Er betont ferner, daß sie ihm auf dieser Bahn vorausgegangen ist: ihr *Marc-Antonie* sollte für ihn das Vorbild seiner Tragödie sein:

> Madam, had not thy wellgraced Antonie
> Who all alone having remained long
> Requir'd his Cleopatra's Company.

Dadurch, daß er ihr nacheifert, hofft er zu ihrem Ruhme beizutragen. Das Versmaß des *Marc-Antonie*, den Blankvers, hat er zwar nicht nachgeahmt; dafür war er ein zu großer Liebhaber des Reims. Seine *Cleopatra* ist in kreuzweis gereimten Vierzeilern abgefaßt. Auf der andern Seite aber geht er so weit in der Nachahmung, daß er aus dem in *Marc-Antonie* behandelten Stoff eine Phase darstellt, und zwar die letzte, den Tod Cleopatras. Da die Handlung erst nach dem Tode des Antonius beginnt, bleibt für die Tragödie nicht mehr viel Stoff übrig. Die gefangene Cleopatra hört, daß Octavius Caesar sie bei seinem Triumphzuge in Rom

mitführen will; um dieser Schande zu entgehen, gibt sie sich den Tod. Diese Armut an Handlung hat Daniels Tragödie mit der von Etienne Jodelle gemein, der *Cléopatre captive,* die im Jahre 1552 zum ersten Male aufgeführt wurde. Auf dies Drama geht Garniers *Marc-Antoine* zurück, nur daß er einen umfangreicheren Stoff in seiner Tragödie verarbeitete. Und nun verfiel Samuel Daniel darauf, den von Jodelle dramatisierten Stoff zur Grundlage seiner *Cleopatra* zu machen.

Hat sich nun Daniel die berühmte Tragödie des französischen Dichters als Vorbild gewählt? Er kann sie entweder durch Lektüre kennen gelernt haben, oder aber hat er auf seiner Reise nach dem Kontinent einer Aufführung dieses bekannten Stückes beigewohnt. Bei einer Vergleichung der beiden Dramen müssen wir vor allem im Auge behalten, daß beide Dichter aus derselben Quelle schöpften, nämlich der Biographie[1] des Antonius von Plutarch, in welcher über Cleopatras Tod ausführlich berichtet wird[2]. Da nun beide Dichter antiken Mustern folgten und vor allem die Regeln von den drei Einheiten zu beobachten suchten, konnte der Aufbau der beiden Stücke sehr leicht ähnlich werden. Vergleichen wir ihre Dramen in dieser Hinsicht, so finden wir aber eine solch weitgehende Übereinstimmung, daß wir mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine Beeinflussung Daniels durch Jodelle schließen dürfen. In andern Punkten treffen wir jedoch auf ziemlich große Unterschiede. Ich möchte hier vorausschicken, daß Jodelles

[1] Daniel schöpfte aus Norths *Plutarch,* der eine Übersetzung des *Plutarch* von Jaques Amyot ist. Da dieser letztere erst 1559 erschien, konnte Jodelle ihn nicht verwertet haben.

[2] Zur Vergleichung wurde herangezogen: *Cléopatre captive* in den *Oeuvres d'Etienne Jodelle* p. Marty-Laveaux, Paris 1868ff., ferner: *Les Vies des Hommes illustres Grecs et Romains, translatées par Jacques Amyot* 1615, II, 649ff. (Vie d'Antonius).

Cleopatra einige Eigentümlichkeiten aufweist, die die Werke Garniers nicht mit ihr gemein haben. Die hervorstechendste ist wohl die Stellung des Chors in diesem Drama. Während in den nach dem Vorbild Senecas geschaffenen Tragödien der Chor nur noch die Funktion hat, am Ende eines Aktes allgemein moralische Betrachtungen vorzutragen, die in ganz losem Zusammenhang mit der Handlung stehen, tritt in Jodelles *Cleopatra* der Chor, jedenfalls in Anlehnung an die griechischen Meister, auch innerhalb der Szenen auf und nimmt an der Handlung teil. Ferner sind Jodelles Chorgesänge in Strophen und Gegenstrophen eingeteilt. Endlich hat auch Jodelle in seinen Dialogen kurze Reden und Gegenreden weit häufiger verwendet als Daniel und die französischen Tragiker. Er weicht somit von dem in Frankreich später ausgebildeten Tragödienmuster in mehr als einem Punkte ab. Daniel dagegen schließt sich an dasselbe an. Eine Erklärung dieser Erscheinung sehe ich darin, daß der englische Dramatiker den *Marc-Antoine* von Robert Garnier daneben als dramatisches Vorbild benützt hat.

In der Eröffnung seiner Tragödie verwendet Jodelle das beliebte Mittel der klassischen Tragödie, daß er einen Geist, meist den einer dem Helden nahestehenden Person, auftreten läßt, der kommendes Unglück verkündet. Darauf folgt eine dramatisch belebte Szene, in welcher Cleopatra ihren Dienerinnen erzählt, daß sie von der Geistererscheinung geträumt habe. Was bringt uns nun dafür der erste Akt der englischen Tragödie? Ein langatmiges Selbstgespräch der ihr Geschick beklagenden Königin. Das Vorbild dazu wird Daniel wohl in Garniers *Marc-Antoine* gefunden haben, wo in gleicher Weise Marcus Antonius in einem langen Monolog über das ihm zugefallene Los klagt. Daniel hat also anscheinend hier die jüngere französische Tragödie nachgeahmt. Seinen Abschluß findet dieser erste Akt durch einen Chor-

gesang, der sich im Anschluß an Cleopatras Selbstanklagen über das Thema verbreitet, daß kein Mensch den Gewissensbissen entrinnen könne. Was die Form anbetrifft, schließt sich der Chor an den Garniers an; eine Teilung wie bei Jodelle ist nicht vorhanden.

Der zweite Aufzug hat uns mit dem Gegenspiel bekannt zu machen, und zwar geschieht dies in einer Unterredung zwischen Octavius Caesar und Proculeius. Letzterem ist es nach langen Bemühungen gelungen, zu der Königin Zutritt zu erlangen, und er trägt nun dem Kaiser ihre Bitten vor, die darauf hinausgehen, daß er sie und ihren jungen Sohn Caesario begnadige und ihr erlaube, am Grabe des Antonius zu opfern. Da aber Caesar argwöhnt, daß diese plötzliche Gefügigkeit nur Verstellung sei, will er sich persönlich von dem Stand der Dinge überzeugen. Die Form des Dialogs bringt einen weiteren Beweis dafür, daß Daniel sich eng an *Marc-Antoine* angeschlossen hat. Zunächst geht das Zwiegespräch in einem Wechsel von längeren Reden vor sich; Reden und Antworten werden allmählich kürzer, bis endlich, als das Gespräch belebter geworden ist, die Stichomythie in der antithetischen griechischen Manier eintritt. Zugleich werden hier die kreuzweisen Reime durch Reimpaare ersetzt. Als Beispiel mag folgende Stelle dienen:

Caesar: But dost thou thinke she will remaine so still?
Proculeius: I thinke, and doe assure my selfe she will.
Caesar: Ah private men sound not the hearts of princes,
Whose actions oft beare contrary pretences.
Proculeius: Why, 'tis her safety to come yeeld to thee.
Caesar: But 'tis more honour for her to go free.
Proculeius: She may thereby procure her children's good.
Caesar: Princes respect their honour more then blood.
Proculeius: Can Princes powr dispence with nature than?
Caesar: To be a Prince, is more then be a man.
A private man may yeeld and care not how,

> But greater hearts will breake before they bow,
> And sure I thinke sh' will never condiscend,
> To live to grace our spoiles with her disgrace.

Eine derartige Reihe von Wechselreden bildet immer den Höhepunkt eines Dialogs. Das Gespräch wird dann wieder ruhiger, und die anfängliche Form längerer Reden kehrt wieder.

Dieses Abwechseln von langen Reden mit Stichomythien, das in regelmäßiger Weise vor sich geht, trifft man in fast allen Szenen an; das Vorbild hierfür ist wiederum bei Garnier zu suchen, der sich besonders in seinen ersten Tragödien an dieses Schema gehalten hat.

Nachdem der Chor über die Unersättlichkeit der menschlichen Wünsche Betrachtungen angestellt hat, wird der dritte Aufzug durch ein Gespräch zwischen zwei ägyptischen Philosophen, Arius und Philostratus, eröffnet[1]. Letzterer weiß seinem Freunde Arius, der bei Octavius in Ehren steht, dafür Dank, daß er ihm die Gnade des mächtigen Feldherrn verschafft hat. Die beiden Freunde philosophieren dann über den Unbestand alles irdischen Glückes und beklagen die Lage des Staates. Die wichtigste Szene dieses Aktes ist die darauf folgende; sie bringt das schon angekündigte Zusammentreffen von Octavius Caesar mit Cleopatra. Unterwürfig erfleht die gebeugte Königin ein mildes Schicksal von dem Sieger; als sie ihm nun ihre Schätze ausliefern will, beschuldigt sie ihr Diener Seleucus, einige Kostbarkeiten zurückbehalten zu haben. Cleopatra, über die verräterische Geschwätzigkeit dieses Mannes aufgebracht, gibt dies zu, kann jedoch Octavius gegenüber als Entschuldigung vorbringen, daß sie diese Schätze als Geschenke für Livia und Octavia bestimmt habe, um durch ihre Fürbitten völlige Verzeihung zu erlangen. Unser Dichter hat hier

[1] Aus Plutarch, Leben des Antonius S. 722.

die Angabe Plutarchs[1], daß Cleopatra Seleucus bei den Haaren nahm und ihm mehrere Faustschläge ins Gesicht gab, nicht beachtet; wohl aber finden wir sie bei Jodelle dramatisiert. Daniel hat mit Absicht diesen leicht komisch wirkenden Zug vermieden, da in der klassizistischen Tragödie Englands, wie Sir Philip Sidney betont, dafür kein Platz war.

Durch das unglückliche Geschick der Königin ist Caesars Günstling Dolabella, der der Unterredung beigewohnt hat, tief gerührt. Als er nach dem Weggang Cleopatras diese in begeisterten Worten preist, warnt der Kaiser ihn vor den Netzen dieses Weibes. Er läßt sich von ihr nicht berücken; von seinem Entschluß, sie als Gefangene nach Rom zu senden, wird er nicht abgehen. Auf diesen Dialog folgt der Chor, der über das Wirken der unerbittlichen Nemesis philosophiert.

Anscheinend um seinen vierten Akt in die Länge zu ziehen, schiebt unser Dichter einen Dialog zwischen Seleucus und Rodon[2] ein, der auf den Gang der Handlung absolut keinen Einfluß ausübt. Die beiden erzählen sich ihre Verrätereien gegenüber ihrer Herrin. Seleucus empfindet tiefe Reue darüber, daß er alle Geheimnisse seiner Königin Octavius mitgeteilt hat, um von ihm belohnt zu werden. Doch Rodon hat noch viel mehr Grund, sich selbst zu verachten; denn er hat den ihm von Cleopatra anvertrauten Sohn den Schergen des Caesar ausgeliefert, statt mit ihm, wie die Königin befahl, nach Indien zu flüchten.

Kaum hat Rodon seine überaus lange Erzählung beendigt, als Cleopatra auftritt, um am Grabe ihres Geliebten Antonius zum letzten Male zu opfern. Von

---

[1] Vgl. *Vie d'Antonius* (Amyot) S. 724.

[2] Daniel hat diese Gestalt aus Plutarch. In Jodelles Tragödie tritt sie nicht auf.

Dolabella hat sie erfahren, daß sie in kurzem nach Rom geschickt werden wird; so muß sie also, um der Schmach zu entgehen, zum Selbstmord ihre Zuflucht nehmen. Der auf diesen Monolog folgende Chor stellt über den Wechsel alles irdischen Glücks Betrachtungen an.

Der letzte Akt besteht, wie fast in allen klassizistischen Tragödien, aus lauter Erzählungen. Da aber der Bericht vom Tod der Cleopatra nicht ausreicht, um einen Aufzug zu bilden, läßt Daniel in der ersten Szene seines letzten Aktes nochmals Dolabella auftreten, dessen Diener Titius ihm genau den Eindruck schildern muß, den sein Brief auf die Königin gemacht hat. Die zweite Szene bringt dann die ausführliche Erzählung der Katastrophe, indem ein Bote dem Chor die näheren Umstände mitteilt[1]. Hier zum ersten Male darf der Chor innerhalb einer Szene sich äußern. Wie in vielen Tragödien klassischen Stils fällt ihm die Aufgabe zu, den Bericht des Boten anzuhören und mit Klagen zu begleiten. Die Einwürfe, die der Chor meist in Gestalt von Sentenzen macht, wahren der Szene noch knapp den Charakter eines Dialogs. Die Erzählung des Nuntius, wie überhaupt alle epischen Berichte bei Daniel, sind lang gedehnt, doch wirken sie der anmutigen Sprache des Dichters wegen nicht ermüdend. Dem Boten war es gelungen, durch die Wachen zu dringen und in einem Korbe gut versteckt zwei Nattern zu der Königin zu bringen, die sie sich gewünscht hatte. Freudig hatte sie die Tiere begrüßt, die ihr den ersehnten Tod geben sollten:

> O rarest beast, saith she, that Affrick breedes,
> How dearely welcome art thou unto me?
> Better then Death, Death's Office thou dischargest
> That with one gentle touch canst free our breath:

[1] Daniel hat alle Angaben Plutarchs genau beachtet.

And in a pleasing sleepe our soule inlargest,
Making ourselves not privy unto death.
If Nature err'd, O then how happy error,
Thinking to make thee worst, she made thee best:
Sith thou best freest us from our lives worst terror,
In sweetly bringing soules to quiet rest.

Mutig war die Königin, und mit ihr ihre getreuen Dienerinnen, in den Tod gegangen. Nach dem Bericht setzt ein Chorgesang ein, der über das unglückliche Schicksal Ägyptens klagt, und beschließt damit die Tragödie.

Die Besprechung des Stücks wird gezeigt haben, wie eng sich Daniel in manchen Punkten an Garniers *Marc-Antoine* anschließt, wie er seine Führung der Szenen kopiert und seinen Chor übernimmt, wie sich überhaupt die *Cleopatra* mit ihrer Fülle epischer Szenen und ihrem Überwiegen des rhetorischen Elements als eine getreue Nachahmung des französischen Deklamationsdramas erweist. Jodelles Tragödie hat der unseres Dichters den allgemeinen Verlauf der Handlung geliefert, wobei Daniel der gemeinsamen Quelle, der Lebensbeschreibung des Antonius von Plutarch, weit genauer folgte als der französische Tragiker.

Unser Stück scheint keinen besonders großen Erfolg erzielt zu haben, wenn man dies aus der geraumen Zeitspanne bis zum Erscheinen der zweiten Tragödie Daniels schließen darf. *Philotas* wurde im Jahre 1605 zum ersten Male veröffentlicht. Im gleichen Jahre wurde diese Tragödie nochmals herausgegeben, und zwar zusammen mit *Cleopatra* und dem so bewunderten *Complaint of Rosamund*. Einer weiteren Ausgabe vom Jahre 1607 war eine Rechtfertigungsschrift beigefügt, um die Beschuldigung abzuwehren, daß die Handlung in *Philotas* auf die bekannte Verschwörung des Grafen Essex anspiele.

Die Gründe, die Daniel hier und in einem bisher ungedruckten Brief[1] an den befreundeten Grafen von Devonshire für seine Schuldlosigkeit anführt, werfen auch ein Licht auf die Entstehung der Tragödie. Schon im Jahre 1600 begann danach Daniel sein Werk für eine Privataufführung in Bath zu schreiben. Um diese Zeit hatte aber die Verschwörung des Grafen Essex noch nicht begonnen. Wie aus dem eben erwähnten Brief deutlich hervorgeht, hat Daniel dieses Drama für die Bühne geschrieben und, was besonders wichtig ist, aufführen lassen. In seiner *Apology* erwähnt der Dichter, daß er durch ein Drama *Philotas*, das einer seiner Freunde mit Namen Lateware für eine Aufführung im St. John's College zu Oxford geschrieben habe, zur Dramatisierung dieses Stoffes angeregt worden sei. Die Art und Weise, wie Daniel diese bekannte Geschichte von Alexander und Philotas dramatisch verarbeitet, wird uns zeigen, daß er sich von der Manier der klassizistischen französischen Tragiker ziemlich entfernt.

Diese zweite Tragödie unseres Dichters muß aus anderen Verhältnissen heraus erklärt werden. Im Jahre 1605 hatten sich seine äußeren Verhältnisse wesentlich verändert. Nachdem er im Jahre 1600 bei der bekannten Lady Clifford eine Hauslehrerstelle angenommen hatte und dort zwei Jahre geblieben war, hören wir drei Jahre später wieder von ihm, als er aus Anlaß der Thronbesteigung Jakobs von Schottland diesem seine *Panegyricke Congratulatorie* widmete, wie dies übrigens viele Dichter jener Zeit taten, um die Gunst des Königs und der Hofkreise zu erlangen. Es berührt uns bei der Lektüre der Verse unseres Dichters angenehm, daß in

[1] Dessen Mitteilung ich Herrn Professor Charles William Wallace verdanke, der bei seinen Nachforschungen über die englischen Kindertruppen um 1600 neben zwei interessanten Shakespearefunden auch diesen Brief entdeckte.

einer Zeit wo viele derartige Begrüßungsgedichte nur Schmeicheleien für den König enthielten, sein Gedicht von seinem mannhaften Sinn Zeugnis ablegt. Freimütig warnt er den Herrscher vor Ruhmsucht und zügellosem Ehrgeiz; alle die Gefahren, denen ein Fürst besonders ausgesetzt ist, alle die schweren Pflichten, die dessen Beruf mit sich bringt, führt er dem neuen Herrscher Englands vor Augen. Wenn Samuel Daniel seinem Gedicht eine lehrhafte Tendenz gibt, so folgt er darin anderen mit dem Hof verbundenen Dichtern nach, die es als eine ihrer schönsten Aufgaben betrachteten, ihrem königlichen Herrn Ratschläge und Lehren in literarische Form gekleidet zukommen zu lassen. Diese Freiheit nahmen sich die Berater des Königs, wie z. B. Fulke Greville und William Alexander. Daniel befand sich nun allerdings nicht in einer hohen Staatsstellung, wie sie diese Männer bekleideten. Dafür hatte er aber, vielleicht durch Vermittlung der Gräfin Pembroke, zu den höfischen Kreisen Zutritt erlangt. Es wird behauptet, daß er noch unter Elisabeth zum Poeta laureatus ernannt wurde, doch lassen sich keine sicheren Beweise dafür anführen. Jedenfalls muß er aber von der Thronbesteigung Jakobs an in vertrautem Verkehr mit der königlichen Familie gestanden haben. Daniel war besonders bei der Königin Anna sehr beliebt, die an seiner Unterhaltung und an seinen Dichtungen großen Gefallen gefunden haben soll. Ein Zeichen der Gunst des Königs war, daß man ihn im Jahre 1604 zum Licensor of Plays ernannte. Von Zeit zu Zeit beauftragte man ihn, die Hoffestlichkeiten durch seine Dichtung zu verherrlichen; davon zeugen seine Maskenspiele wie *The Vision of the twelve Goddesses* (1604), *Tethy's Festival* (1610) und seine Pastoralkomödien *The Queene's Arcadia* (1606) und *Hymen's Triumph* (1615). Bald befand sich Daniel als Hofdichter in einer angesehenen Stellung, um

derentwillen er oft beneidet und angefeindet wurde. Aus dieser Zeit stammt nun die zweite Tragödie des Dichters, *Philotas*. Die veränderten Verhältnisse geben diesem Werk einen besonderen Charakter. Daniel schrieb jetzt sein Werk nicht mehr allein aus Begeisterung für die Wiederbelebung des antiken Dramas: jetzt dachte er vor allem an die Bedeutung der Tragödie als einer Lehrmeisterin der Könige. Darum legt er auch in einer Epistel, mit der er seinen *Philotas* dem Kronprinzen widmet, seine Absicht dar, dem zukünftigen Herrscher von England durch Vorführung lehrhafter Beispiele den rechten Weg für seine Herrscherlaufbahn zu zeigen. Wie er hervorhebt, will er mit dieser Tragödie beweisen, daß er aufrichtig um das Wohl des Königs und um die Ruhe und Einigkeit des Staates besorgt ist. Eine Bemerkung in der Epistel zeigt uns aber, wie wenig hoffnungsfreudig er im Vergleich zu vergangenen Zeiten auf sein Dichten hinblickt; so schreibt er:

> Yeeres have done this wrong
> To make me write too much and live too long.

Kurz darauf meint er resigniert:

> And all our labours are without successe,
> For either favour or our vertue failes.

In dieser Äußerung unseres Dichters kommt wohl die Verstimmung darüber zum Ausdruck, daß man ihn nicht mehr so sehr wie früher schätzt[1].

---

[1] Der Schluß, den Julius Naumann in seiner Rostocker Dissertation über *die Geschmacksrichtungen im englischen Drama* (1900, S. 38) aus diesen Versen zieht, scheint mir nicht berechtigt. Er glaubt in diesen Zeilen die Resignation Daniels und derjenigen Dichter zu sehen, die das antikisierende Drama nach französischem Vorbild in England einzuführen suchten, dabei aber zu der Einsicht kamen, daß all ihre Bemühungen von keinem Erfolg gekrönt waren. Eher möchte ich aus des Dichters Worten seinen Verdruß über die wachsende Rivalität von Drayton, Ben Jonson und William

Die Tragödie *Philotas*, deren vorherrschendes Versmaß neben dem Blankvers der aus *Cleopatra* bekannte kreuzweis gereimte Vierzeiler ist, weist schon zu Beginn der Handlung eine bemerkenswerte Abweichung von der früheren Form, und zwar eine sehr glückliche auf. Die Exposition wird nicht mehr in einem meist langweiligen Monolog, sondern in einem Zwiegespräch zwischen Philotas und seinem Vertrauten gegeben. Ferner muß es als ein Fortschritt bezeichnet werden, daß wir sofort in medias res geführt werden. Der Dichter will eben die dramatische Wirkung nicht mehr missen. So beginnt die erste Szene damit, daß Philotas einen an ihn gerichteten Brief seines Vaters Parmenio vorliest. Mit den Worten: *Make thy selfe lesse, Philotas, then thou art!* fängt der Vater seine eindringlichen Ermahnungen an. Vor Selbstüberhebung und Prahlerei soll er sich vor allem hüten. Der Vertraute des Philotas, der Philosoph Callisthenes, läßt ebenfalls seine warnende Stimme vernehmen. Als Philotas, auf seine getreue Anhängerschaft pochend, ihm stolz erklärt, daß er sich nie zu unwürdiger Kriecherei vor Alexander verstehen würde, rät der Weise ihm ab, gegen den Strom zu schwimmen, und schließt seine Mahnungen mit den Worten:

> Tush, tush, my Lord, thinke not of what were fit:
> The world is govern'd more by forme, then wit.
> He that will fret at Lords, and at the raine,
> Is but a foole, and grieves himselfe in vaine.
> Cannot you Great men suffer others to
> Have part in rule, but must have all to do?
> Now good my Lord, conforme you to the rest,
> Let not your wings be greater then your nest!

Alexander herauslesen. Denn es wäre doch sonderbar, wenn trotz dieser angeblichen Mutlosigkeit zwei Vertreter dieser Richtung, Fulke Greville und William Alexander gerade um diese Zeit ihre Dramen geschrieben hätten.

Callisthenes läßt hierauf Philotas allein, den die Ansichten des Philosophen durchaus nicht von der Unangebrachtheit seines Verhaltens haben überzeugen können. In einem Selbstgespräch, aus dem stolze Verachtung der Ratschläge der Weisen spricht, wird er durch einen Boten unterbrochen, der ihn zum König ruft. Schon will er der Aufforderung nachkommen, als Ceballinus ihm entgegentritt, um ihm eine gegen Alexanders Leben gerichtete Verschwörung zu enthüllen. Mit der Zusicherung des Philotas, den Verrat Alexander mitzuteilen, schließt diese erste Szene, die so recht gezeigt hat, daß von dem regelmäßigen Szenenbau in *Cleopatra* wenig mehr zu merken ist. Daß Daniel jetzt eine stärker bewegte Handlung bevorzugt, ist sicherlich auf den Einfluß des Volkstheaters zurückzuführen, dem er manches hat entnehmen müssen, um sein Drama bühnenfähig zu machen.

Die Exposition wird in der zweiten Szene, einem Gespräch zwischen den Courtisanen Antigona und Thais, fortgesetzt. Zugleich finden sich hier schon die Anfänge der Intrige. Die Griechin Thais, die es der gefangenen Perserin Antigona nie verzeihen kann, daß sie die Geliebte des berühmten Feldherrn Philotas ist, entlockt ihrer ahnungslosen Rivalin Geheimnisse, die den prahlerischen Mann vor dem König bloßstellen können. Die Griechin empfindet eine dämonische Freude darüber, daß sie sich an dem verhaßten Mann, der ihre Liebe verschmäht hat, rächen kann. In einem Endmonolog spottet sie über die Torheit großer Männer, die ihre ehrgeizigen Pläne der Geliebten mitteilen. Als Abschluß der Aufzüge benützt Daniel auch in dieser Tragödie den Chor; doch bringt er eine Neuerung in der Form; während in *Cleopatra* die Chöre nach dem Vorbild Garniers teils in dreifüßig, teils in vierfüßig jambischen Versen mit verwickelter Reimfolge abgefaßt sind, wird in allen

Chören des *Philotas* der jambische Vers mit fünf Hebungen angewandt. Dieser Chor klagt über das dem allzu leidenschaftlichen und freimütigen Philotas bevorstehende Schicksal.

Diese Besorgnis um den Helden ist berechtigt; denn seine Gegner haben mit aller Macht an seinem Sturze zu arbeiten begonnen. In einer Beratung Alexanders mit seinen Vertrauten sucht Craterus den wach gewordenen Verdacht des Königs gegen Philotas dadurch zu schüren, daß er ihm dessen Prahlereien mitteilt. Diese Anklage überzeugt Alexander so sehr von der Schuld seines bisherigen Günstlings, daß er beschließt, unverzüglich, jedoch mit aller Vorsicht, gegen diesen staatsgefährlichen Mann vorzugehen. Einen schlimmen Fallstrick hat sich unterdessen der Held gedreht, indem er die ihm von Ceballinus enthüllte Verschwörung dem König nicht mitgeteilt hat. Als er nun in der zweiten Szene dem Ceballinus gegenüber vorgibt, zu dem Fürsten noch keinen Zutritt erlangt zu haben, geht dieser hin, um durch Vermittlung einer andern Person Alexander zu warnen. Naturgemäß kommt dadurch Philotas in den Verdacht, die Verschwörung zu begünstigen. Mit einer kleinen Episode, die darauf folgt, sucht der Dichter die Handlung zu beleben und zur Charakterisierung seines Helden beizutragen. Ein Sklave teilt Philotas mit, daß er den Befehl, einem befreundeten Hauptmann ein Geldgeschenk zu überreichen, nicht habe ausführen können, da die Geldkoffer leer seien. Sofort gibt der freigebige Feldherr den Befehl, seinen Schmuck in Geld umzusetzen. In dem ausgesprochenen Deklamationsdrama, wie es *Cleopatra* ist, wäre eine derartige Episode nicht auf der Bühne vorgegangen, sondern erzählt worden. Das Streben des Philotas ist, wie aus diesem kurzen Auftritt hervorgeht, darauf gerichtet, sich durch freigebiges Wesen immer mehr Anhänger zu erwerben. Er

glaubt diese jetzt um so mehr nötig zu haben, als er im Verhalten des Königs gegen ihn eine Änderung wahrgenommen hat. In einem kurzen Monolog spricht er die Befürchtung aus, daß seine Feinde ihn bei seinem Herrn angeschwärzt haben. Unterdessen ist sein erbittertster Widersacher bemüht, weiteres Beweismaterial für die Schuld des gehaßten Rivalen beizubringen. In der dritten Szene sucht er Antigona durch Drohungen zu weiteren Aussagen über ihren Geliebten zu bewegen. Doch beschließt diese, Philotas nicht zu verraten. Darauf folgt der Chorgesang, der vor den schlimmen Folgen des Ehrgeizes warnt und auf die Gefahren hinweist, die eine hohe Stellung mit sich bringt.

Bei Beginn des dritten Aktes ist die Verschwörung dem König verraten und zwar durch seinen Bedienten Metron, an den sich Ceballinus gewandt hat; unter den gegebenen Umständen muß der Verdacht der Mitschuld sofort auf Philotas fallen. Alexander ist von der Undankbarkeit seines Günstlings schmerzlich berührt und bricht in die Klagen aus:

> Who would have thought one, whom I held so neere,
> Would from my safety have been so farre off,
> When most it should and ought import his care,
> And wherein his allegiance might worke proofe.
> Of those effects my favours had deserv'd,
> And ought t'have claim'd more duty at his hands,
> Than any of the rest? But thus we are serv'd,
> When private grace out of proportion stands,
> And that we call up men from off below,
> From th'element of baser property,
> And set them where they may behold and know
> The way of might, and worke of majesty.

Um völlig Klarheit zu schaffen, befiehlt er, den Hauptverschwörer Dymnus und Philotas herbeizuholen. Letzterer erscheint allein, da sich jener aus Furcht vor

der Strafe den Tod gegeben hat. Nachdem Philotas die Anklagen des Königs gehört hat, verteidigt er sich mit der unschuldigsten Miene in so beredter Weise, daß Alexander in seinem Verdacht irre gemacht wird. Craterus warnt zwar vor Verzeihung:

> In faults wherein an aftershame will live,
> Tis better to conceale than to forgive.
> For who are brought unto the blocke of death,
> Thinke rather on the perill they have past,
> Than on the grace which had preserv'd their breath;
> And more their suffrings than their mercy tast.
> He now to plot your danger still may live,
> But you his guilt not always to forgive.

Doch ist der Fürst wieder vollständig von der Unschuld des Feldherrn überzeugt. Nach einer Szene, in welcher Antigona der Thais heftige Vorwürfe wegen ihrer Verräterei macht, gibt der Dichter in dem letzten Auftritt des Aktes eine neue Probe von dem unermüdlichen Eifer, mit dem Craterus gegen Philotas Intrigen schmiedet. Indem er Hephästion und Clitus gegenüber vorgibt, daß er nur das Wohl des Königs und des Staates im Auge habe, sucht er sie zu bestimmen, mit ihm zusammen den Sturz des Verräters herbeizuführen, damit man ihm seine Bemühungen nicht als persönlichen Haß gegen diesen auslegen könne. Er bringt die beiden auch zu dem Entschluß, noch an demselben Abend den König zu einer Gewaltmaßregel gegen Philotas zu bestimmen. Anknüpfend an die Äußerung des Craterus, daß das Wohl des Staates den Sturz des Philotas erfordere, stellt der Chor Betrachtungen an über die List der Großen, die ihren persönlichen Haß in die schönen Farben des öffentlichen Wohls kleiden. Der Chor nimmt offenkundig gegen die königlichen Ratgeber Partei, besonders wenn er sich dagegen ereifert, daß diese Großen im Vertrauen auf ihre Macht und die Eifersucht der Fürsten

es allmählich dahin gebracht haben, daß selbst Tapferkeit, Ehre und Güte verdächtigt werden,

> So that base vilenesse, idle luxury,
> Seeme safer farre than to do worthily.

Daß es den Bemühungen des Craterus gelungen ist, Alexander von neuem gegen Philotas aufzuhetzen, erfahren wir in dem ersten Auftritt des vierten Aktes, in welchem der Heerführer Attarus dem Sostratus mitteilt, daß Philotas noch in der letzten Nacht auf Befehl des Königs verhaftet worden ist. Heute soll er abgeurteilt werden; diese Gerichtsitzung, die der Dichter geschickt einer wirklichen nachahmt, führt er in der bedeutsamen zweiten Szene vor, die den Höhepunkt der Tragödie darstellt. Nachdem Alexander die Anklage formuliert hat und die Zeugen Metron und Nicomachus ihre Aussagen gemacht haben, erhält der Angeklagte das Wort zur Selbstverteidigung, die er im Wechselgespräch mit Craterus und Hephästion zu führen sucht. Alle Gründe, die er zu seiner Rechtfertigung vorbringt, prallen jedoch wirkungslos an den Ratgebern des Königs ab. Im Gegenteil wird die Stimmung aller Anwesenden gegen ihn immer erregter, so daß zuletzt Stimmen laut werden, die seinen sofortigen Tod verlangen. Diese Szene, die zu einem Umfang von über fünfhundert Versen angewachsen ist, zeigt am deutlichsten, wie wenig Daniel die Regeln der klassizistischen Tragödie respektiert und wie sehr er sich dem Volksdrama nähert. Nicht weniger als zehn Sprecher treten auf, während in *Cleopatra* der Dichter meist nur zwei oder drei Personen in einem Auftritt sprechen läßt, einmal ausnahmsweise vier. Mit dieser neuen Praxis verstößt Daniel ganz gewaltig gegen die bekannte Regel, die von Horaz in seiner *Ars poetica* aufgestellt und von den Kritikern jener Zeit wiederholt eingeschärft wurde, wonach nicht mehr als drei Personen

in einer Szene sprechen sollen. Die große Ausdehnung, welche dieser Auftritt in der Tragödie einnimmt, steht ferner nicht im Einklang mit dem Brauch des klassizistischen Dramas, das im allgemeinen annähernd gleichlange Szenen aufzuweisen hat. Trotz dieser Länge wirkt die Szene nicht ermüdend, da sie der dramatischen Bewegung nicht entbehrt. Entgegen dem Brauch finden wir den Chorgesang diesmal nicht am Ende des Aktes, sondern zu Beginn des nächsten. Eine Eigentümlichkeit weist dieser Chor dadurch auf, daß er aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt ist, nämlich aus drei Griechen, welche die drei Stände des Königreichs darstellen, und einem Perser, der die Volksmenge verkörpern soll. Zunächst stellt der Perser einen Vergleich an zwischen Perser- und Griechenkönigen. Nach ihm gleichen sie sich darin, daß sie gefährliche Männer aus dem Wege räumen, nur mit dem kleinen Unterschied, daß der Perser sofort mit dem eigenen Schwert richtet, der Grieche aber die sogenannte Rechtsprechung benützt. Der Sprecher der Griechen sucht diesen Gebrauch einigermaßen zu rechtfertigen; doch als der Perser auf den Widerspruch im Verhalten Alexanders hinweist, der einesteils sich dazu herabläßt, im Gericht mit gewöhnlichen Leuten zusammenzusitzen, andernteils in seiner Selbstüberhebung eben diese Leute als tief unter sich stehend betrachtet, muß der Grieche zugeben, daß dieser Herrscher sich allerdings dadurch, daß er sich als Gott fühlt, die Zuneigung seines Volkes verscherzt habe. Tief beklagt er, daß sich dessen unzähmbarer Ehrgeiz nicht mehr eindämmen läßt, und sieht mit Besorgnis in die Zukunft, die unter einem solchen Fürsten ja doch nur Unzufriedenheit bringen kann. Polidamus und Sostratus treten zum Chor und setzen die begonnene Erörterung der Lage des Staates fort. Alle, die auf der Seite des Philotas stehen, fühlen sich vor Nachstellungen nicht mehr sicher. Polidamus

hat vom König den Befehl erhalten, Parmenio hinterlistig aus dem Wege zu räumen. Obgleich er ein alter Freund von Philotas und dessen Vater ist, muß er den grausamen Auftrag ausführen. In bitterem Tone bemerkt er:

> Thus must we do who are enthrall'd to Kings,
> Whether they will just or unlawfull things.

Da tritt der Nuntius dazu, der die Nachricht vom Tod des Philotas bringt. Als man nach langen Martern von ihm ein Geständnis seiner Schuld erzwungen hatte, wurde er zusammen mit seinem Freunde Demetrius zu Tode gesteinigt. Außerdem verkündet der Bote den Beschluß, daß alle Anhänger des Philotas verurteilt werden sollen. Der Chor schließt mit einer Klage über die Strenge dieser Maßregel den Akt:

> The wrath of kings doth seldome measure keepe;
> Seeking to cure bad parts they lance to deepe,
> When punishment like lightning should appeare,
> To few men's hurt but unto all men's feare.
> But all is well, if by the mighty fall
> Of this great man, the king be safely freed.

Hier im letzten Akt tritt deutlich hervor, daß der Chor mit Philotas sympathisiert. Nur schwer kann er an die Schuld des Helden glauben. Scharf tadelt er die Härte der gegen Philotas und seine Freunde angewandten Maßregeln; in Craterus und den übrigen Ratgebern sieht er nur ehrgeizige Männer, die durch Vernichtung ihrer Rivalen sich den Weg zu Größe und Macht bahnen. Endlich polemisiert er gegen tyrannische Herrscher, tadelt ihre Selbstüberhebung und beklagt ihren zügellosen Ehrgeiz und ihre Rachsucht.

Da nun im allgemeinen die in den Chören ausgesprochenen Ansichten mit denen des Dichters identifiziert werden, hat man in diesem Falle auf die Sinnesart Daniels Schlüsse gezogen, die ihm beinahe gefährlich

wurden. In jener Zeit hatten sich die Wogen der Erregung, die die Verschwörung des Grafen Essex aufgerührt hatte, gerade etwas beruhigt. Da legte die Tragödie *Philotas* den Gedanken nahe, als habe Daniel darin auf diese Verschwörung anspielen und den Aufrührer in Schutz nehmen wollen. In der *Apology* legt nun der Dichter, um sich zu rechtfertigen, seine eigene Meinung über Philotas und dessen Tat dar. Er betont darin besonders stark die Schuld seines Helden, stempelt die in der Tragödie als Intriganten dargestellten Ratgeber Alexanders zu ernsten und würdigen Männern, die sich um das Vaterland verdient gemacht haben, und erklärt das Volk, das Philotas als seinen Liebling verehrt, in einem großen Irrtum befangen. Er hat ja auch schon im Argument der Tragödie erklärt, daß das Volk, wie es im Chor zum Wort kommt, die Ereignisse mehr nach der Stimme des Herzens als der des Verstandes beurteilt.

Damit zeigt der Dichter seinen Helden in einem ungünstigeren Lichte als in der Tragödie. Nachdem er erklärt hat, Philotas ist ein ehrgeiziger Hochverräter, der beseitigt werden muß, kann er ruhig behaupten, daß eine Analogie zur Verschwörung des Earl of Essex nur in den Schwächen des Grafen gefunden werden könne, die er mit Philotas gemein habe. Doch will er die beiden nicht auf die gleiche Stufe gestellt wissen. Da er das Andenken des Grafen ehre, habe es ihm fern gelegen, dessen Verfehlungen und Ungehorsam gegenüber dem Staatsoberhaupt wieder aufzufrischen.

Außer der *Apology* schrieb Daniel noch zwei Briefe an zwei ihm bekannte Edelleute, um sich von der gegen ihn ausgesprochenen Verdächtigung reinzuwaschen. Es zeigt dies, wie viel dem Dichter an seiner Rechtfertigung gelegen war. Wenig hätte gefehlt, so hätte ihm dieses Drama, das durch die Wahl des Stoffes und durch

die in ihm vorkommenden Erörterungen politischer Natur eine Anspielung auf politische Ereignisse jener Zeit zu enthalten schien, größere Unannehmlichkeiten bereitet.

Trotzdem kann die Tragödie *Philotas* doch nicht als politisches Tendenzdrama bezeichnet werden. Dafür sind die darin über dieses Gebiet niedergelegten Gedanken erstens nicht besonders zahlreich, zweitens auch von sehr allgemeiner Natur. Die meisten der Sentenzen, in denen Fragen der Politik berührt werden, sind in ähnlicher Form auch bei Seneca oder im Senecadrama der Renaissance ausgesprochen, ohne daß man deswegen diese Tragödien politische Tendenzstücke nennen könnte.